Zeitschrift: Freiburger Geschichtsblätter
Herausgeber: Deutscher Geschichtsforschender Verein des Kantons Freiburg
Band: 19 (1912)

Artikel: Die gotischen Schnitzaltäre des Kantons Freiburg
Autor: Fleischli, Johann
Kapitel: 8: Anhang : das Schnitzwerk in Romont
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-333372

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Nikolaus von Montenach (1758—1782). Wahrscheinlich hat sie der damalige Besitzer von Christlisberg, der Hauptmann Franz Anton Zurtanen (gest. um 1786) erbauen lassen.

Eines der Tafelgemälde in der Kapelle zeigt das Bild eines Zisterziensermönches, in dem wir zweifellos Emmanuel Thumbé zu erkennen haben, den letzten Sproß einer in Christlisberg begüterten Freiburger Familie, der 1754 zum Abt von Hauterive gewählt wurde und 1761 gestorben ist[1].

Ist vielleicht die Kapelle durch diesen Prälaten in den Besitz des Schnitzwerkes gelangt? In Kirche und Kloster von Hauterive hatten unter ihm wie unter seinem Vorgänger Konstantin de Maillardoz (1742—1754) umfassende Restaurationsarbeiten stattgefunden[2]. Es ist nun wohl annehmbar, daß der Christlisberger Altaraufsatz als Bestandteil eines größern Werkes der Kirche in Hauterive selber angehört habe, anläßlich einer der erwähnten Restaurationen außer Gebrauch gesetzt und sodann von Abt Thumbé jener Kapelle zugewendet worden sei.

Eine Restauration der Kirche in Hauterive hatte auch unter Abt Antoine Gribolet (1578—1604), nach der Feuersbrunst des Jahres 1578 stattgefunden[3], zu einer Zeit also, die mit der Entstehung des Altarwerkes zusammenfallen dürfte. Die Vermutung erscheint nun plausibel, daß damals das Werk für Hauterive geschaffen wurde, von einem handwerklichen, vielleicht einheimischen Schnitzer, der, auf freiburgische Altäre der gotischen Zeit und deren ikonographische Quellen zurückgreifend, Elemente von solchen mit einigen außerhalb dieses Stoffkreises liegenden Motiven zu einem neuen Ganzen verarbeitete, so gut es gehen mochte.

8. Anhang: Das Schnitzwerk in Romont.

Das Werk, das heute neben den Chorstühlen der Pfarrkirche in Romont an der linken Seitenwand des Chores

---

[1]) Genoud, Hauterive, in Revue de la Suisse catholique XVII, S. 35; v. Mülinen, Helvetia sacra I, S. 180.

[2]) Vgl. Gremaud, in Fribourg artistique 1896, 1.

[3]) Genoud, a. a. O. XVI. S. 513, Gremaud in Frib. artist. 1896.

steht[1], hat, (nach den Angaben in Fribourg art., 1891, Perrier, a. a. O. S. 181, Dellion, a. a. O. S. 396, Scheuber, S. 50), ehemals in der hintersten Seitenkapelle rechts sich befunden, wo es den Aufsatz eines dem Klerus gehörigen Altars gebildet habe. Anläßlich der letzten Renovation der Kirche sei das Werk entfernt und an seinen jetzigen Standort verbracht worden.

Ursprünglich ist es gewiß kein Altaraufsatz, sondern die Rückwand der im Chor aufgestellten Levitensitze gewesen[2]. Die ganze Anlage weist darauf hin.

Die spätere Verwendung als Altaraufsatz, die es nach genannten Angaben gefunden, wie der weitere Umstand, daß es sich verlohnen dürfte, dasselbe in den richtigen kunsthistorischen Zusammenhang zu bringen, rechtfertigen eine eingehendere Betrachtung an dieser Stelle.

Das ganze Werk ist in einen Rahmen gefaßt, während seine Fläche durch zwei vertikale und zwei horizontale Rahmenleisten in drei übereinander geordnete Reihen von je drei Feldern gegliedert wird. Die untere und die obere Reihe stellen hohe stehende, die mittlere liegende Rechtecke dar. Die vier Vertikalrahmen laufen in Fialen aus, während der oberste horizontale Rahmen in gotischen Majuskeln, durch die Fialen von einander getrennt, die drei Worte trägt:

JESVS CRISTVS MARIA

Den vier vertikalen Rahmenleisten ist je ein zierliches, schlankes Säulchen vorgelegt, deren jedes eine verschiedene Behandlung erfährt und wiederum in eine an den oberen Horizontalrahmen hinaufreichende Fiale ausläuft.

Während die untern Reihen der Felder leer sind, zeigen die drei Felder der obersten Reihe je eine Statue in Hoch-

---

[1]) Lit.: v. Diesbach in Frib. artistique II, 1891, Text zu Taf. 18. — Rahn im Anz. für schweiz. Altertumskunde V, S. 23. — Scheuber, Die mittelalt. Chorstühle der Schweiz, S. 50, 90. — Dellion, Dictionnaire etc. des paroisses cath. de Fribourg, Bd. 9/10, S. 385, 396. — Perrier, Nouveaux souvenirs de Fribourg S. 181. — Revue de la Suisse catholique VI, 1876, S. 81.

[2]) Vgl. darüber Otte, Kunstarchäologie I, S. 291.

relief. In der Mitte Maria, auf der Mondsichel stehend, von einer Glorie umgeben, mit der Krone geschmückt, das Haupt leise nach links geneigt, die Hände aufwärts gefaltet. Unter der Mondsichel in einem Bandstreifen die Jahreszahl 1515 in gotischen Ziffern.

Das linke Feld zeigt den heiligen Johannes den Evangelisten, mit umgürtetem Gewand, in der Linken den Kelch haltend, aus dem die Schlange sichtbar wird, die Rechte zum Beschwörungsgestus erhoben.

Das Feld rechts nimmt der hl. Stephanus ein, mit den Kleidern des Diakons angetan, in der Rechten ein aufgeschlagenes Buch, in der Linken den Palmzweig haltend. Auf seinem Haupte liegt ein Stein, das Werkzeug seines Martyriums. Er wie der hl. Johannes tragen den Nimbus. Beide stehen auf Konsolen, denen stilisierte Blattornamente aufgelegt sind.

Alle drei Figuren sind in en face-Stellung gegeben. Die Gesichter zeigen viel Ausdruck, das Haargelock ist außerordentlich fein behandelt, die Hände sind mit anatomischer Genauigkeit wiedergegeben. Die Gewänder fallen in streng vertikalen Falten herab, die sich am Boden in Winkeln brechen.

Eine ebenso reich als anmutig gestaltete Baldachin-Ornamentik krönt das Figurenwerk. Sie besteht aus konkav geschweiften, verschlungenen Spitzbogen, aus Aesten gebildet, an denen die Ansatzstellen der abgeschnittenen Zweige sichtbar sind. Durch das Geäst schlingen sich Ranken mit Blumen, Blättern, Trauben. In jedem Felde erscheint ein kräftiger, in eine Fiale auslaufender Vertikalast als Stütze dieser zarten, schwankenden Gebilde. Sie ruhen auf Konsolen, aus denen ein Engelskopf und unter diesem das Wappen des Klerus von Romont, in Rot ein goldenes Ziborium, herausgearbeitet ist.

Durch die obersten Ausläufer des Geästes schlingt sich horizontal ein Bandstreifen. Die den Säulchen aufgesetzten Fialen bewirken eine Dreiteilung desselben. Jeder der drei Teile enthält eine Inschrift, die zur Erklärung der unter ihr stehenden Figur dient. Sie lauten:

SVM̄VS. EVANGELISTA über dem hl. Johannes,
ASSVMPTA EST MARIA über der Madonna,
ECCE VIDEO CELOS AP̄TOS über dem hl. Stephanus.

* * *

Der Stil der Figuren und der Ornamentik dieses Romonter Werkes ist derjenige des Chorgestühls in der Kathedrale zu Lausanne. Hier wie dort die nämlichen kräftig modellierten Köpfe, dieselbe Behandlung der Haare, die entweder in leichtem, krausem Gelock die Gesichter umrahmen oder in weichen, aufs sorgfältigste durchgearbeiteten Wellen herabfallen. Der Kopf des hl. Johannes auf dem Lausanner Gestühl ist auf der Schnitzerei in Romont dem hl. Stephanus aufgesetzt. Haltung und Gewandung des Lausanner Johannes finden sich mit geringen Abweichungen bei der Johannesfigur des Romonter Werkes wieder. Der schwere Mantel ist hier etwas weiter zurückgeschlagen. Die scharfen vertikalen, am Boden eckig gebrochenen Gewandfalten, sind den Romonter Figuren wie einer Reihe von solchen des Gestühls in Lausanne gemeinsam.

Auf gleiche Weise verhält es sich mit der Ornamentik. Beide Werke zeigen dieselben geschweiften, verschlungenen, als Baumäste behandelten Spitzbogen, das nämliche mit Blüten, Blättern und Trauben geschmückte Rankenwerk, dessen Behandlung in Romont um ein weniges leichter ist als in Lausanne. Die Säulenformen der Romonter Skulptur begegnen uns in Lausanne ebenfalls. Auch die Buchstabentypen sind hier wie dort die nämlichen. Ein Unterschied zwischen den beiden Werken besteht darin, daß die Reste von Maßwerk, die das Lausanner Chorgestühl noch aufweist, bei der Schnitzerei in Romont nur kaum merklich noch anklingen. Die Schöpfung, um sechs Jahre jünger als das Gestühl in Lausanne[1], hat die letzten Reminiszenzen der Hochgotik abgestreift und steht unmittelbar an der Schwelle der Renaissance.

* * *

[1]) Das Lausanner Gestühl ist 1509, das Romonter Werk, wie oben bemerkt, 1515, datiert.

Nach all dem kann schwerlich zu bezweifeln sein, daß dieses Romonter Schnitzwerk aus der gleichen Werkstätte hervorgegangen ist, wie das Chorgestühl in Lausanne. Im Vergleich mit diesem ist es der Renaissance noch um einen Schritt näher gerückt. Nicht das Lausanner Chorgestühl, wie Scheuber behauptet [1], sondern dieses Schnitzwerk in Romont bezeichnet den Endpunkt der Entwicklung auf dem Gebiete gotischer Holzplastik in der Schweiz. Die beiden Werke sind zugleich die anmutigsten Blüten, welche dieser Kunstzweig auf schweizerischem Gebiete aufzuweisen hat.

Scheuber [2] stellt das Gestühl zu Lausanne in eine Reihe mit den nach Zemp [3] savoyisch beeinflußten Chorgestühlen von St. Nikolaus in Freiburg, von Romont, Hauterive, von Moudon und Estavayer, von Genf. Ein Vergleich zeigt jedoch sofort, daß es wie das Romonter Werk aus dieser Gruppe herausfällt. Der Charakter des Figürlichen wie der Ornamentik ist ein durchaus verschiedener.

Die Herkunft und der Meister des Lausanner Gestühls ist bisher nicht ermittelt worden. Paul Ganz weist darauf hin [4], daß die Arbeit den Charakter französischer Kunst trage und wahrscheinlich von fremden Meistern gefertigt worden sei. Damit dürfte er wohl Recht behalten, und es ist dieser Hinweis auch auf das Schnitzwerk in Romont auszudehnen. Für eine nähere Feststellung lokaler Einflüsse sind die Publikationen einschlägiger französischer Holzbildwerke noch zu spärlich.

Bezeichnend für den französischen Charakter des Werkes ist sein Madonnentypus. Es ist die anmutige, in anbetender Haltung dastehende Madonna, wie sie als Verkörperung des durch liturgische Gesänge in sublimster Weise ausgemalten Madonnenideals in den Holzschnitten des Magnifikat ihre für die Folgezeit typische Gestaltung erhalten hatte, durch Tilman Kerver in seine Heures de la Vierge à l'usage de Rome (er-

---

[1]) Mittelalt. Chorstühle der Schweiz, S. 82.

[2]) A. a. O. S. 30.

[3]) Freib. Geschichtsbl. X, S. 215.

[4]) Schweiz. Kunstkalender 1905, S. 4.

schienen 1505) übernommen und durch dieses Werk Gemeingut der französischen Kunst wurde[1]. Der gleiche Typus findet sich auch auf der 1520 datierten Steinkanzel in Romont.

9. Die Stilelemente der freiburgischen Altarplastik.

Die Höhepunkte der Entwicklung der deutschen Plastik fallen in den Anfang und das Ende derselben. Die Ideale dieser beiden Blüteperioden sind entgegengesetzter Art. Die Plastik des 13. Jahrhunderts war Monumentalkunst, ihr Empfinden architektonisch. Die abstrakte rhythmische Schönheitslinie im Aufbau der Figur, im Ausdruck der Geste, die Harmonie in der Verteilung der Massen, in der Gruppierung mehrerer Körper zu einer Gesamtheit, im Verhältnis derselben zur Umgebung: das waren die wesentlichen Wirkungselemente jener Kunst. In allmählichem Uebergange vollzieht sich die Entwicklung zum entgegengesetzten Ideal des spätern 15. Jahrhunderts. An Stelle des Typischen beginnt die Einzelbeobachtung zu treten, die feine Wahrnehmung und naturgetreue Wiedergabe individueller Züge, der Realismus. Die Kunst wird intimer, aber gleichzeitig auch kleinlicher und alltäglicher. Der monumentale Charakter geht ihr verloren. Sie wird unklar im Ausdruck der Linie, unsicher in der Massenverteilung. Dem Gewinn an Naturwahrheit entspricht ein ebenso großer Verlust an monumentaler Kraft. An Stelle der architektonisch gebundenen Kunst der Hütten tritt die individuelle Freiheit des einzelnen Meisters. Immerhin eine stark beschränkte Freiheit: gehemmt durch das künstlerische Milieu einer Stadt oder eines Territoriums, dem gegenüber sich in der Regel die Eigenart der einzelnen Werkstatt nicht zu behaupten vermag. Die Gegensätze schleifen sich ab und gehen in der lokalen Eigenart auf.

* * *

Wie diese Untersuchung wiederholt gezeigt hat, ist die

---

[1]) Vgl. hierüber Mâle, L'art. religieux de la fin Moyen-âge en France, Paris 1908, S. 220 f, dazu Abb. 100, S. 223 und 98, S. 220.